



HAL
open science

Envisager les hyperpaysages

Sébastien Marot

► **To cite this version:**

| Sébastien Marot. Envisager les hyperpaysages. Les Cahiers de l'école de Blois, 2014. <hal-03506053>

HAL Id: hal-03506053

<https://hal.science/hal-03506053v1>

Submitted on 11 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Les Cahiers de l'École de Blois | 12

L'ENSEIGNEMENT DU PAYSAGE

Jean-Christophe Bailly · Nicolò Bassetti · Marc Claramunt · Christophe Degruelle
Claude Eveno · Rémi Janin · Sébastien Marot · Sapo Matteucci · Benjamin Mesnager
Nicolas Orgelet · Elsa Quintavalle · Bruno Ricard · Jean-Baptiste Sauvage
Jean-Louis Tissier · Philippe Vasset



Jean-Christophe Bailly	6	Présentation du numéro 12
Marc Claramunt	12	Des appogiatures, des boutures et des rognures...
Claude Eveno	16	L'apprentissage infini
Benjamin Mesnager	22	Sevrans, du droit au paysage au réseau d'espaces naturels urbains
Elsa Quintavalle	32	Les friches de l'Estaque, un nouvel horizon marseillais
Nicolas Orgelet	40	L'école découverte. Un parc pour transmettre
Rémi Janin	48	Campagne de Vernand
Sébastien Marot	54	Envisager les hyperpaysages
Bruno Ricard	64	Le fil de l'eau
Christophe Degruelle	74	Le paysage géopolitique
Jean-Louis Tissier	80	Des géographes dans leurs paysages
Philippe Vasset	86	Paysages fictifs
Jean-Baptiste Sauvage	90	Monterrey, Mexique, juillet 2005
Nicolò Bassetti et Sapo Matteucci	96	Être, lieux, paysages du Grande Raccordo Anulare (traduit de l'italien par Louise Boudonnat)

ENVISAGER LES HYPERPAYSAGES

Sébastien Marot

Quand l'artiste Robert Smithson forgea la notion de *site-seeing* pour décrire ses randonnées suburbaines, et les travaux qu'il consacra aux territoires en déshérence qui étaient les sujets de ses « non-sites », il cristallisa une dimension essentielle de ce que l'on appelle un projet¹. Aujourd'hui, tout architecte, urbaniste ou paysagiste est d'abord et avant tout un *site-seer* ou un visiteur : un observateur attentif qui se met à l'école des sites qu'il est appelé à modifier, à transformer, ou à activer. En considérant l'artiste comme un *site-seer*, Smithson entendait à la fois le comparer et le distinguer du *sight-seer*, c'est-à-dire du touriste, et du peintre classique de paysage². Son message était en somme que, en dépit de l'homophonie, un site (*site*) ne se résume pas à une vue (*sight*) : on ne peut le saisir d'un regard, ni même à travers une série ou une collection de vues, et bien qu'il puisse être expérimenté, éprouvé et représenté, il est au bout du compte, en tant que matrice spatio-temporelle, invisible. C'est pourquoi les *non-sites* de Smithson n'étaient pas des portraits mimétiques en deux dimensions (comme le sont par exemple les tableaux de paysage pittoresques), mais des portraits logiques en trois dimensions des sites en question. De ce point de vue, on peut se demander, comme je l'ai suggéré ailleurs, si un projet de paysage ne pourrait pas être envisagé comme un *non-site on-site*, c'est-à-dire comme un portrait logique en trois dimensions d'un site donné, mais réalisé à même ce site³.

Étant donné la faible considération dont jouissent les touristes (comme consommateurs et jouisseurs surfant sur un monde devenu globalement insoutenable), on trouvera sans doute étrange et malvenu que l'on puisse regarder les projeteurs, et en particulier les paysagistes, comme une espèce particulière de touristes. Il n'y a pourtant là ni paradoxe ni provocation. John Brinckerhoff Jackson, visiteur autodidacte qui fut incontestablement le père des *landscape studies* dans l'Amérique du xx^e siècle, expliquait lui-même que le but de son enseignement était d'apprendre à ses étudiants à devenir des « touristes alertes et enthousiastes⁴ », capables de s'aventurer au-delà des trois étoiles du Baedeker, pour pénétrer, déchiffrer et apprécier les structures et les syntaxes qui sous-tendent les sites ou les paysages. Certes, les projeteurs ne sont pas juste des *landscape students*, et pour agir en *site-seers* susceptible d'envisager l'invisible, il n'est pas inutile de disposer de lentilles ou de métaphores adéquates.

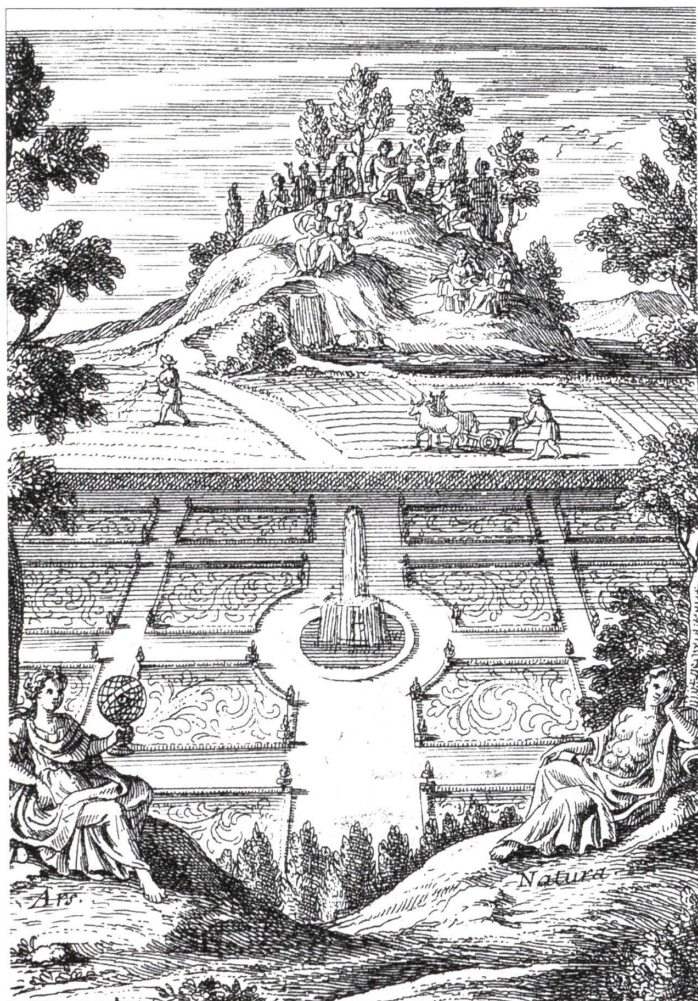


Le *Grand Verre* de Marcel Duchamp, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, est une fenêtre qui superpose deux grandes vitres séparées par une épaisse barre d'acier que Duchamp désigne comme « le manteau de la mariée ». En bas se trouve de domaine des célibataires, avec ses neuf « moules mâlics », son moulin à eau et sa broyeuse de chocolat, toute une machinerie rendue dans la perspective du dessin industriel, comme si on l'apercevait à travers le verre : les célibataires, qui « broient leur chocolat tout seuls », sont captifs des strictes coordonnées de leur monde en trois dimensions. En haut se déploie le domaine de la mariée où un étrange insecte larvaire et nébuleux paraît flotter dans une sorte d'espace abstrait, comme s'il s'agissait d'une lamelle organique, translucide et inframince prise *dans* le verre : la mariée s'épanouit dans une autre dimension. Si le thème de cette œuvre intrigante est manifestement la mécanique du désir, le *Grand Verre* engage aussi une méditation sur la « charnière perspective », ou le « passage Nord-Ouest », par où un paysage devient un hyperpaysage.

PAYSAGES

Jackson était très conscient de l'ambivalence du mot *landscape* (paysage). L'un de ses plus fameux recueils d'essais, *À la découverte du paysage vernaculaire*, est particulièrement instructif à cet égard. Alors qu'il s'ouvre par un texte où l'auteur s'efforce d'isoler une définition satisfaisante de ce que le paysage est («The Word Itself»), le livre s'achève sur une réflexion qui s'ingénie au contraire à effeuiller la notion en plusieurs genres, types ou strates («Concluding with Landscapes⁵»). Parti pour envisager son objet au singulier, le livre finit donc par le conjuguer au pluriel. Dans cet essai conclusif, Jackson explique que sa longue carrière de visiteur l'a conduit à distinguer trois types de paysages. Le premier d'entre eux, il l'appelle le paysage médiéval, ou le paysage vernaculaire. De son point de vue, ce paysage est (ou était) marqué par deux caractéristiques essentielles. Tout d'abord, il était très local, construit avec des matériaux et des ressources largement disponibles sur place, et centré sur la communauté qui l'habitait et l'entretenait. C'était une mosaïque, un patchwork de terroirs locaux, et Jackson compare ces paysages médiévaux aux langues vernaculaires (c'est-à-dire aux différents patois qui étaient parlés très localement dans ces «pays»). Ensuite, c'était un paysage constamment changeant (assolement triennal, jachère tournante, etc.). Rien (ni les constructions ni les limites) n'était absolument fixe ni établi une fois pour toutes. Puis vient le paysage 2 que Jackson, hésitant là encore entre une classification typologique et chronologique, appelle soit le paysage classique, soit le paysage aristocratique, soit encore le paysage

politique. De ce qu'il en dit, on comprend que ce deuxième paysage est celui qui s'est peu à peu imposé en Europe entre la Renaissance et le XVIII^e siècle. Cependant, la centuriation romaine (tout comme la grille de Jefferson) est également typique de ce second genre. Pour Jackson, ce paysage 2 est en tout point l'opposé du paysage 1 : il n'est pas spécifiquement local, mais règne au contraire, comme les langues véhiculaires, sur de bien plus vastes territoires ; et tandis que le paysage médiéval changeait constamment, le paysage classique est au contraire un paysage de limites fixes, d'axes et de conventions, un paysage d'éléments stables. Ce paysage classique de la propriété, de la permanence et du pouvoir « met fortement l'accent sur la visibilité » : c'est « le paysage comme œuvre d'art, comme superjardin⁶ ». Et de fait, les grands jardins classiques furent à la fois les laboratoires, les foyers et les chefs-d'œuvre de ce paysage canonique. Enfin vient le paysage 3 qui a commencé à émerger pendant la révolution industrielle mais ne s'est véritablement imposé qu'après la Seconde Guerre mondiale, en proliférant le long des *strips* et des réseaux routiers américains. Le fait que Jackson ne le nomme pas ne signifie pas qu'il soit pour lui innommable. En réalité, comme l'indique le titre du livre, Jackson voit en lui une nouvelle espèce de vernaculaire, et c'est bel et bien à ce paysage constamment mutant de *drive-in*, de parkings, de bungalows, de zones d'activités, motels, centres commerciaux, enseignes, parcs de loisirs, etc., qu'il a consacré l'essentiel de son travail et de ses écrits.



Pierre Le Lorrain de Vallemont, frontispice des *Curiosités de la nature et de l'art*, 1703. Une représentation classique du paysage comme théâtre, dans laquelle l'historien John Dixon Hunt nous a appris à lire les « trois natures » perspectivement alignées : la première, intacte, à l'arrière-plan, la deuxième, l'agriculture, au plan médian, et la troisième, le jardin, à l'avant-scène. Un gradient de la dialectique de la nature et de l'art, et une expression limpide de l'*integrazione scenica* que le jardin classique visait à réussir en sublimant localement les motifs du territoire alentour grâce à tout un jeu de correspondances emblématiques. Au milieu de l'image, une ligne sombre et abstraite (sans doute un haha), sépare nettement, à la manière d'un filet de tennis, le jardin représentant du paysage représenté. Elle symbolise la charnière perspective qui articulait l'ici et l'ailleurs dans l'extension du paysage classique.

HYPERPAYSAGE

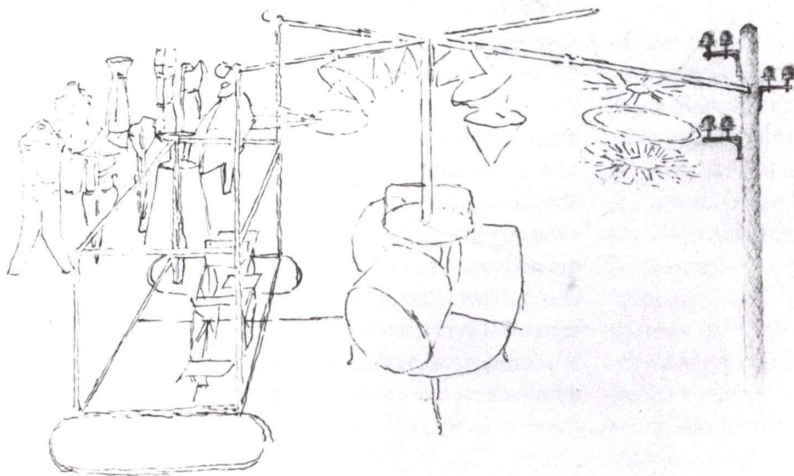
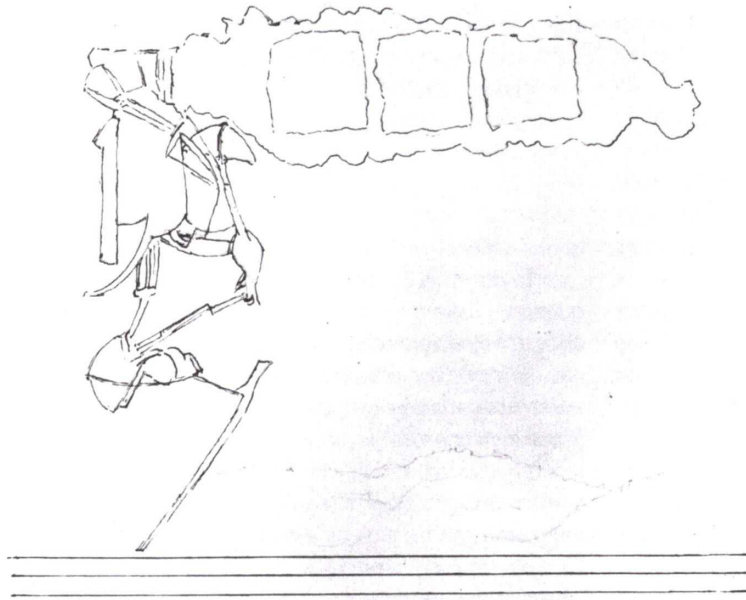
Ce qui m'intéresse le plus dans cet essai n'est pas tant la distinction de ces trois paysages en soi, que l'hésitation de Jackson sur le caractère typologique ou chronologique de cette distinction. Faut-il considérer ces trois paysages comme autant de périodes dans l'histoire du paysage, ou comme différentes espèces de paysage ? De mon point de vue, ils sont les deux : non seulement des époques successives, mais des espèces plus ou moins contemporaines dans le monde où nous vivons, non seulement juxtaposés, mais très souvent télescopés, voire superposés les uns aux autres comme dimensions physiques, visions du monde concrètes, couches culturelles ou étages mentaux. Cette inter-pénétration de syntaxes différentes est d'expérience commune aujourd'hui, et elle explique notre sensibilité à certains sites et certaines situations : les accidents charmants produits par la rencontre fortuite entre les ordres classiques et les motifs vernaculaires (la vache qui regarde passer le train, le parcellaire rural toujours lisible dans le tracé de la ville néoclassique, etc.) sont les ancêtres d'une grande variété de situations où ces superpositions d'échelles et de langages sont seulement plus crues, plus complexes, ou moins résolues. En fait, cette superposition, où l'on pourrait voir une verticalisation de l'idée de paysage, me frappe comme étant précisément ce que beaucoup d'artistes et d'observateurs des territoires paraissent occupés à explorer et à traduire dans leurs œuvres. Je pense à tous ces peintres, photographes ou cinéastes qui ne pistent pas seulement les frontières (où un monde bascule dans un autre) mais ces situations équivoques où un paysage survit dans un autre, sous un autre, ou encore s'approfondit en plusieurs strates, ou régimes, qui paraissent flotter les uns au-dessus des autres. De fait, cette condition d'étagement décrit assez bien celle de la *suburbia*, où la superposition de syntaxes totalement différentes, et le télescopage entre le dur et le provisoire, le permanent et l'éphémère, sont les plus criants. Dans la condition suburbaine qui est aujourd'hui la nôtre, chaque site est, au fond, un hyperpaysage.

THÉÂTRE

Mais revenons à Jackson. La conclusion de son essai était qu'il fallait que nous nous libérions du modèle canonique du paysage 2 pour concevoir une nouvelle définition du paysage qui inclurait «et la mobilité du vernaculaire et l'infrastructure politique d'un ordre social stable⁷». En fait, il avait déjà évoqué cette question ailleurs et sous un autre angle. Au beau milieu d'un autre de ses recueils, *The Necessity for Ruins and Other Topics*, se trouve en effet un essai décisif, qui explique comment le paysage classique ou politique (celui dont les valeurs esthétiques continuent dans une large mesure à nous être inculquées) fut envisagé et produit à partir d'une métaphore opératoire : celle du théâtre, qui était alors, comme dispositif et comme paradigme, le médium à travers lequel le monde se représentait à lui-même, et se projetait⁸. Jackson montre ainsi comment la scénographie, la peinture de paysage et l'art des jardins conspirèrent longtemps sur des routes voisines, et surtout à quel point cette métaphore théâtrale a puissamment façonné la façon dont nous regardons toujours les paysages, alors même qu'elle aurait cessé d'être opératoire, nous dit-il, depuis près de deux siècles. Le grand problème des études paysagères contemporaines viendrait donc de ce que nous continuons à subir l'ascendant de cette métaphore classique, alors qu'elle n'est plus capable de traduire la structure complexe du monde dans lequel nous vivons. Seule une autre métaphore, vraiment opératoire (c'est-à-dire plus qu'une simple *analogie*), seul un modèle mieux adapté à ce qu'est devenu notre monde pourrait libérer nos esprits de cette représentation dépassée, et nous permettre d'*envisager* les paysages contemporains. Mais cette autre métaphore, concluait Jackson, fait cruellement défaut. «Nous cherchons toujours [...]. Tout ce que nous sommes parvenus à trouver jusqu'à présent, ce sont des analogies diverses, empruntées à la biologie, à l'écologie ou à la théorie de la communication. Quand il s'agit de contrôler ou de manipuler l'environnement, les analogies peuvent être d'un grand secours ; mais dès qu'il s'agit d'apprendre à répondre émotionnellement, esthétiquement et moralement au paysage, c'est une ou plusieurs métaphores qu'il nous faut puiser dans notre expérience humaine [...]. Il est encore trop tôt pour comprendre le nouveau paysage du xx^e siècle. Mieux vaut nous en remettre aux intuitions du géographe, de l'artiste et du philosophe. Ils sont les plus fiables gardiens de la tradition humaine, car ils cherchent à découvrir l'ordre derrière l'aléatoire, la beauté à l'intérieur du chaos, et les aspirations persistantes de l'humanité derrière ses malades et ses échecs⁹.»

PALIMPSESTE

Si nous nous tournons donc du côté de la philosophie pour voir ce qu'elle aurait à nous offrir aujourd'hui, il y a des chances que nous tombions assez vite sur les «sphères» ou «l'écume» de Peter Sloterdijk, ou encore sur les «acteurs réseaux» de Bruno Latour¹⁰ : autant de métaphores qui s'efforcent de décrire conceptuellement la structure et l'organisation du ou des mondes contemporains. Mais que se passerait-il si, au lieu de nous focaliser strictement sur le paysage prétendument émergent, nous nous efforcions d'embrasser toute la stratification d'espace-temps qui caractérise notre environnement, en faisant l'hypothèse que la métaphore que nous cherchons devrait correspondre à des sites physiques et s'appliquer aux hyperpaysages ? Les géographes et les artistes pourraient-ils nous être ici de quelque secours ? À cet égard, je ne vois pas seulement une, mais deux métaphores qui pourraient sérieusement prétendre à la succession du théâtre dans son rôle de matrice paysagère. Toutes deux ont du reste été déjà identifiées et avancées par plusieurs projeteurs ou théoriciens, et en particulier par le grand historien du territoire que fut André Corboz. La première, mise en avant par Corboz dans un essai qui fut publié trois ans à peine après la parution de «Landscape as Theater», est celle du palimpseste, laquelle a joui d'une certaine fortune dans les débats sur l'urbanisme au cours des vingt ou trente dernières années. Un palimpseste était un parchemin épais et réutilisable, un peu à la manière d'un tableau noir aujourd'hui, mais à cette différence remarquable que les textes inscrits successivement à sa surface étaient moins facilement effaçables, de sorte qu'ils subsistaient souvent à l'état de traces, en partie déchiffrables entre les lignes et sous les couches de texte plus récentes. Un palimpseste est ainsi un support d'écriture bidimensionnel qui s'approfondit en une matrice à trois dimensions, dans laquelle des signes, des inscriptions et des textes sont superposés les uns aux autres : métaphore commode d'un territoire qui est ainsi ramené à une surface épaisse sans cesse réécrite, en partie grattée, puis à nouveau inscrite. Comme l'écrit Corboz, dans cet essai qui peut être considéré comme l'acte de candidature officiel de l'antique palimpseste à la fonction de métaphore contemporaine : «Le territoire n'est pas un emballage perdu ni un produit de consommation qui se remplace. Chacun est unique, d'où la nécessité de "recycler", de gratter une fois de plus (mais si possible avec le plus grand soin) le vieux texte que les hommes ont inscrit sur l'irremplaçable matériau des sols, afin d'en déposer un nouveau, qui réponde aux nécessités d'aujourd'hui, avant d'être abrogé à son tour. Certaines régions, traitées trop brutalement et de façon impropre, présentent ainsi des trous, comme un parchemin trop raturé : dans le langage du territoire, ces trous se nomment des déserts¹¹.»



Deux siècles après Pierre Le Lorrain de Vallemont, lorsque la conquête totale de la surface terrestre est pratiquement achevée, cette épaisse ligne abstraite réapparaît dans le *Grand Verre* de Marcel Duchamp (1912), mais comme une frontière ou un horizon interne (« le manteau de la mariée ») qui distingue verticalement le domaine tridimensionnel des célibataires, de sa possible extrapolation dans le domaine à quatre dimensions où la mariée s'épanouit. Comme si l'artiste voulait suggérer que la quête de l'autre et de l'ailleurs devait désormais s'effectuer dans le site lui-même. Duchamp lui-même encourage cette interprétation du *Verre* lorsque, quarante ans plus tard, il produit ce dessin (*Cols alités*, 1959), où un paysage de douces collines apparaît en filigrane derrière la machinerie du *Grand Verre*, reliant ainsi les deux domaines des célibataires et de la mariée. La révolution ou transition environnementale dépendra sans doute de notre capacité à accomplir cette rotation ou verticalisation mentale qui permettrait d'envisager, de ménager et d'approfondir nos territoires comme des hyperpaysages.

HYPERTEXTE

Mais l'aptitude du palimpseste à constituer une véritable métaphore pour le(s) paysage(s) d'aujourd'hui est discutable, et Jackson l'aurait peut-être rejetée comme une simple *analogie*. À la différence du théâtre pour les classiques – qui était à l'évidence une matrice de représentation effective, une manière de voir efficace, organisant et encadrant des réalités à la fois physiques et mentales –, le palimpseste n'est pas exactement un outil que nous employons dans la vie quotidienne, mais plutôt une sorte d'image sophistiquée, un analogue raffiné de cette autre matrice qui a peut-être si insidieusement remplacé et rongé la matrice théâtrale et panoramique que nous sommes à peine capables de la rendre visible et de la décrire. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce qu'André Corboz lui-même, dix ans après avoir proposé cette première métaphore, et à l'instar de bien d'autres théoriciens, se soit porté vers une seconde métaphore qui a tout à voir avec l'idée de palimpseste, mais qui est aussi beaucoup plus opératoire dans la formation et l'organisation des paysages mentaux et des environnements contemporains : l'hypertexte¹². Contrairement à un texte unique donné, l'hypertexte est littéralement illisible : c'est plutôt un réseau, un moyen de relier, rapporter et articuler un certain nombre de ressources textuelles ou de documents visuels hétérogènes. En d'autres termes, c'est un outil, un système ou un protocole qui permet de naviguer entre ces différentes archives – toutes relativement indépendantes et autonomes, toutes déployant leurs propres syntaxes, ordres et significations – sans imposer idéalement la moindre hiérarchie ou séquence au voyage du sémionaute. En disant cela, nous ne voulons bien sûr pas dire que ce réseau ou ce système ne possède ni ordre ni hiérarchie,

mais qu'il instaure, célèbre et renforce la liberté qu'a l'utilisateur de virer et de glisser à volonté d'une ressource à une autre et d'improviser des passerelles ou des échelles entre des couches d'information distinctes, au milieu de relations qui ne sont pas *a priori* fixées ni planifiées. D'une certaine manière, l'hypertexte pourrait être comparé à un livre indéfini et dépourvu de reliure, ou à un superpalimpseste fait d'une matière presque aussi transparente que l'air ou l'eau : la quatrième dimension comme si vous y étiez, et en état d'apesanteur.

Tout bien considéré, je combinerais volontiers ces deux analogies (le palimpseste et l'hypertexte) plutôt que de choisir l'une contre l'autre. Alors que le palimpseste confère une dimension bienvenue de matérialité, de présence, de pesanteur, d'inertie et de tenue qui manque à l'hypertexte pris séparément, ce dernier infuse ces notions de potentialités, de liens, de relations, de commodité, de libre navigation et de choix sans lesquelles nos territoires palimpsestes se figeraient en autant de « magasins d'antiquités ». En d'autres termes, si ni le palimpseste ni l'hypertexte ne sont en soi la nouvelle métaphore que nous cherchons, leur combinaison pourrait bien indiquer ce que cette nouvelle métaphore devrait permettre : une compréhension plus verticale des paysages et des territoires qui les disposerait à marier un plus grand degré d'autonomie environnementale, d'épaisseur et de résilience à l'échelle locale, avec une ouverture, une porosité et une interconnexion aux échelles régionale et globale – et à se donner ainsi comme une confédération de quasi-mondes.

SUB-SUPER

Il y a des années, réfléchissant aux contributions importantes que certains paysagistes (et architectes) apportaient au champ de l'urbanisme, je me construisis un petit diagramme qui distinguait, très schématiquement, trois dialectiques différentes entre programme et site dans ce domaine¹³. Je réservais le nom d'urbanisme à la principale d'entre elles, parce qu'elle est la plus communément pratiquée et acceptée. Le paradigme de l'urbanisme est la «ville» et son «urbanité», et son ambition est de réaliser, par le moyen de la composition de conventions, un équilibre statique ou dynamique entre site et programme, espace public et espace privé, fond et figure, vides et pleins, etc. Même s'il peut se réclamer d'attitudes, d'esthétiques ou de références différentes, depuis les beaux-arts jusqu'au «contextualisme», l'urbanisme est donc une rhétorique de convention entre deux pôles tenus pour fondamentalement distincts et pour également importants, dont les modes d'interaction sont l'ADN de la ville. Ses racines remontent aux pères fondateurs de la discipline (Cerdà, Sitte, Poëte, notamment) et depuis l'avènement du postmodernisme, il est (re) devenu, sous le nom de «projet urbain» la doctrine quasi officielle de l'aménagement. Mais au cours des dernières décennies, deux dialectiques alternatives (ou hérétiques) du projet ont remis en cause cette conception de l'urbanisme, et l'idée que notre condition contemporaine serait toujours une «condition urbaine».

D'un côté, il y a ce que j'appelle le «sururbanisme», qui considère que l'urbanisation accélérée du monde a créé une nouvelle condition, un «village global» ou une «ville générique», une situation dans laquelle la ville a absorbé son autre traditionnel qu'était la campagne. Cette situation crée une «pénurie de réalité» qui appellerait une surrégénération sous forme de superville ou de «métropole». Le sururbanisme se présente donc comme une dialectique de projet où le site est littéralement absorbé et engendré par le programme. Le programme invente le site, et toutes les techniques de la cartographie et de la topographie sont transposées en outils de projet. Même si toutes les productions d'OMA ne sont pas réductibles à cette vision unique, Rem Koolhaas peut être présenté comme le principal poète de cette condition métropolitaine, et *New York Délire* comme le manifeste le plus abouti du sururbanisme.

De l'autre côté, on trouve une subversion inverse, que j'appelle suburbanisme. Au lieu d'exaspérer l'idée de la ville par le haut, elle la réinterroge par le bas en voyant dans le site le générateur potentiel du programme. Dans cette perspective inversée, l'ère posturbaine est moins métropolitaine que littéralement suburbaine: elle représente une dissolution et une dislocation qui appellent à une réinvention locale du collectif fondée sur une gestion prudente des ressources et potentiels spécifiques du site, et à un accroissement de sa résilience ou de son autonomie relative. Un site est davantage qu'une simple étendue définie par ses limites. C'est un endroit, plus ou moins identifiable par son cœur ou son ambiance, un complexe de ressources, de gens et de souvenirs (humains et non humains), auquel son relatif degré d'auto-suffisance (économique, politique, culturel) permet de fonctionner comme un quasi-monde à l'intérieur du monde: une matrice territoriale en quatre dimensions qui, comme une monade leibnizienne, serait absolument unique et spécifique mais néanmoins capable de refléter ou de réverbérer la totalité. En d'autres termes, un site est un «pays» où (ou à partir d'où) un individu ou une société peuvent se réfléchir et négocier leur relation (d'empathie ou de conflit) avec le monde, au lieu d'être simplement assaillis et noyés par les vagues incessantes de l'urbanisation. Aujourd'hui, de tels sites ne sont pas donnés, et les villes ou les villages qui jouèrent autrefois ce rôle en ont presque toujours perdu la capacité. Ils doivent donc être partout révélés ou réinventés, y compris dans les régions qui ont été les plus désorientées par les courants de l'urbanisation globale et aplaties par l'industrialisation corrélative de l'agriculture. Les projets suburbanistes sont ceux qui s'attaquent explicitement à cette question.

DE L'ART D'ESPÉRER

Nous vivons une époque de grande perplexité, où il n'est sans doute pas évident de savoir si notre condition est métropolitaine ou suburbaine, et s'il faut par conséquent embrasser le sur- ou le suburbanisme. Cela dit, nous ne sommes pas non plus forcés de le faire. De la même façon que les métaphores de l'hypertexte et du palimpseste peuvent être associées (et combinées avec celle du théâtre), les stratégies du sur- et du suburbanisme ne sont pas nécessairement incompatibles. À la différence de l'urbanisme de composition, ni l'une ni l'autre ne considèrent les sites et les programmes comme donnés *a priori*, ni non plus que la jurisprudence et la boîte à outils de l'urbanisme sont suffisantes pour aborder les situations difficiles et parfois désespérantes dans lesquels les projeteurs sont appelés à intervenir aujourd'hui. En d'autres termes, toutes deux questionnent la pertinence de la notion même d'urbanisme, ce vieux néologisme qui fut introduit voici un siècle et demi, vers la fin de la première phase de la révolution industrielle/énergétique, lorsque l'enjeu était clairement devenu celui de gérer l'extension des villes. Aujourd'hui, dans la situation de raréfaction générale (*peak all*) qui s'annonce – et qui mettra inévitablement un terme à la croissance urbaine et suburbaine –, il devrait être clair que l'heure n'est plus à l'expansion des villes, mais à l'approfondissement des territoires, et au renforcement de leur relative autonomie. De ce point de vue, il y a entre le sur- et le suburbanisme le même genre de différence que celle qui sépare ceux qui pensent que la solution à la «pénurie de réalité» devrait être cherchée du côté de nouveaux grands systèmes de production et de distribution, plus efficaces sur le plan énergétique, et ceux qui, doutant que cela soit suffisant, considèrent que la «transition» dépendra aussi, et surtout, de la capacité des gens à reterritorialiser une partie significative de leurs activités et de leurs loisirs dans des quasi-mondes (ou des «îles anthropogènes») susceptibles de satisfaire quelques-uns de leurs besoins essentiels, et d'augmenter leur résilience.

Parce qu'elle court sans cesse le risque d'être caricaturée comme naïve ou nostalgique (un grand bond en arrière dans un Moyen Âge fantasmé), j'ai entrepris de défendre et illustrer cette perspective dans un «manifeste relatif du suburbanisme» qui tentera de contrebalancer le puissant manifeste rétroactif que Koolhaas a publié, voilà déjà trente-cinq ans, en faveur du superurbanisme¹⁴. Son ambition est de soutenir l'émergence consciente de quasi-mondes en envisageant effectivement les sites comme des hyperpaysages, capables d'accueillir localement un éventail de besoins et de désirs, aux niveaux tant économique que politique et culturel. Cet approfondissement des territoires réclame évidemment que les projeteurs pénètrent dans le «parlement des choses», bien au-delà de sa façade urbaine : cycles de l'eau et de l'énergie, restauration des sols, phytosociologie, dynamique des écosystèmes, etc. Mais il appelle aussi des projets qui s'épanouissent à la fois en art de la mémoire et en art d'espérer, de façon à amplifier l'étoffe spatio-temporelle des sites et des situations. Le grand préjugé commun aux optimistes et aux pessimistes est que l'espoir (comme le temps) serait une donnée, qu'on en a ou qu'on n'en a pas. Aujourd'hui pourtant (comme peut-être toujours), l'espoir est tout sauf une donnée. On ne peut éventuellement que le faire naître, le ménager ou le cultiver, ce qui veut dire que son existence relève d'un effort, d'une application et donc d'un art. Donner du temps à l'espace (et de l'espace au temps) est sans doute la mission la plus sérieuse et la plus intime de nos disciplines. Apprécier la valeur d'un projet d'architecture, de paysage ou d'urbanisme, c'est se demander dans quelle mesure il soutient, amplifie ou exprime la matrice temporelle du site en question. Les métaphores du palimpseste et de l'hypertexte ne sont que des outils commodes à cet effet.

On peut bien sûr considérer aujourd'hui l'ambition de découvrir et de représenter la «quatrième dimension», qui fut celle de beaucoup d'artistes majeurs au début du xx^e siècle, comme une simple chimère ou comme un délire pataphysique. Toutefois, cent ans plus tard, dans le contexte de crise environnementale et d'impasse énergétique où se trouve le monde, cette fantaisie pourrait bien être le seul espoir qu'il vaille la peine de refaire naître, et d'entretenir. *Let's be site-seers.*

« Qu'est-ce que le cerveau humain, sinon un palimpseste immense et naturel? Mon cerveau est un palimpseste, le tien aussi, lecteur. Des couches innombrables d'idées, d'images, de sentiments sont tombées successivement sur ton cerveau, aussi doucement que la lumière. Il a semblé que chacune ensevelissait la précédente. Mais en réalité aucune n'a péri. Et si, dans le palimpseste de vélin qui gît parmi les autres *diplomata* des archives et des bibliothèques humaines, il y a souvent quelque chose de fantastique ou qui provoque le rire du fait de la collision grotesque de ces thèmes successifs sans lien naturel qui, par pur accident, ont successivement occupé le rouleau, dans notre propre palimpseste créé par le ciel, dans ce profond palimpseste commémoratif du cerveau, il n'y a et il ne saurait y avoir pareilles incohérences. »

Thomas De Quincey, « Le palimpseste du cerveau humain », *Suspiria de profundis*, 1845, traduit par Charles Baudelaire et Pierre Leyris, *Les Confessions d'un mangeur d'opium anglais*. La citation que nous donnons ici est le début du premier paragraphe de ce texte étonnant où De Quincey se livre à une explication détaillée de ce qu'est un palimpseste, et où il compare notamment celui-ci à un « terrain » sur lequel on aurait procédé successivement à plusieurs « cultures ». Je me suis longtemps demandé pourquoi, à l'inverse de plusieurs de mes amis, j'ai toujours trouvé plutôt convaincante et stimulante la proposition d'André Corboz d'appliquer au territoire la métaphore du palimpseste, jusqu'au jour où, retombant sur ce texte découvert à l'adolescence, puis enfoui dans les circonvolutions ma mémoire, j'en ai compris la raison palimpsestueuse.

Notes

1. Cet article est la traduction française, faite par l'auteur, d'un texte écrit et publié en anglais (« Envisionning Hyperlandscapes », *Harvard Design Magazine*, n° 36, printemps 2013) qui synthétise lui-même le propos d'un article plus ancien : « Du paysage à l'hyperpaysage » dans Catherine Maumi (dir.), *Pour une poétique du détour : rencontre autour d'André Corboz*, Paris, Éditions de La Villette, 2010.
2. Voir « The Artist as Site-Seer: or a Dintorphic Essay », dans Jack Flam (ed.), *Robert Smithson : The Collected Writings*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press 1996, p. 340-345.
3. Voir Sébastien Marot, « L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture », *Le Visiteur*, n° 4, juin 1999, Paris, Éditions de La Villette, 2010, p. 58-87.
4. John Brinckerhoff Jackson, « À l'école des paysages », in *De la nécessité des ruines et autres sujets*, Paris, Éditions du Linteau, 2005, p. 24.

5. John Brinckerhoff Jackson, *À la découverte du paysage vernaculaire*, Arles/Versailles, Actes Sud/ENSP, 2003.
6. *Ibid.*, p. 270.
7. *Ibid.*, p. 275.
8. « Landscape as Theater », dans John Brinckerhoff Jackson, *The Necessity for Ruins and Other Topics*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1980 ; trad. fr. Sébastien Marot, *De la nécessité des ruines et autres sujets*, Paris, Éditions du Linteau, 2005.
9. *Ibid.*, p. 120.
10. Voir Bruno Latour, « Spheres and Networks: Two Ways to Reinterpret Globalization », et Peter Sloterdijk « Spheres Theory: Talking to Myself about the Poetics of Spaces », dans *Harvard Design Magazine*, n° 30, été 2009.
11. « Le territoire comme palimpseste », 1983, dans André Corboz, *Le Territoire comme palimpseste et autres essais*, Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur, 2001. Cf. aussi notre essai introductif à ce recueil : « Du palimpseste à l'hyperpaysage : André Corboz, webmaster de la ville et des territoires ».

12. Cf. André Corboz, « La Suisse comme hyperville », dans *Le Visiteur*, n° 6, automne 2000, p. 112-129. Signalons que l'opposition du panorama et du diorama, discutée par Bruno Latour dans *Paris, ville invisible* (Le Plessis-Robinson/Paris, Institut Synthélabo/Éditions La Découverte, 1998), n'est pas tout à fait sans rapport avec celle du théâtre et de l'hyperpaysage.
13. Voir en particulier notre « Sub-urbanisme/super-urbanisme : de Central Park à La Villette », dans *Marnes : documents d'architecture*, vol. I, Paris, Éditions de La Villette, 2011.
14. *New York délire, un manifeste rétroactif pour Manhattan*, Paris, Éditions du Chêne, 1978, et notre *Palimpsestuous Ithaca : un manifeste relatif du sub-urbanisme*, à paraître en 2015.